

En torno al concepto de *semiautotraducción*

Xosé Manuel Dasilva

Universidade de Vigo. Departamento de Tradución e Lingüística
As Lagoas-Marcosende, s/n. 36200 Vigo
jdasilva@uvigo.es



Resumen

En este trabajo se desarrolla el concepto de *semiautotraducción*, con el cual pretendemos atender a la gran diversidad de autotraducciones en las que el autor dispone de la colaboración de otras personas. Tras analizar la noción de colaboración en la traducción alógrafa y en la autotraducción, defendemos la utilidad de no juntar la *traducción alógrafa con colaboración del autor* y la *autotraducción con colaboración alógrafa*, vinculando esta a la semiautotraducción. Describimos, en la parte central del artículo, cinco modalidades de semiautotraducción: 1) autotraducción en colaboración con un traductor alógrafa; 2) autotraducción revisada por un traductor alógrafa; 3) traducción alógrafa revisada por el autor; 4) autotraducción en colaboración con un familiar; y 5) traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor.

Palabras clave: colaboración; traducción alógrafa; autotraducción; semiautotraducción.

Abstract. *About the concept of semi-self-translation*

In the present paper we expound the concept of *semi-self-translation*, with which we aim to reflect the great diversity of self-translation in which the translator is offered other people's collaboration. After analyzing the concept of collaboration with respect to allograph translation and to self-translation, we contend the convenience of not fusing the concepts of *allograph translation with author's collaboration* and *self-translation with allograph collaboration*, the latter being associated with semi-self-translation. In addition, we describe five modalities of semi-self-translation: i) self-translation in collaboration with an allograph translator; ii) self-translation revised by an allograph translator; iii) allograph translation revised by the author; iv) self-translation in collaboration with a relative; and v) allograph translation by a relative or a friend of the author.

Keywords: collaboration; allograph translation; self-translation; semi-self-translation.

Sumario

1. La colaboración en la traducción alógrafa y en la autotraducción
 2. La traducción alógrafa con colaboración del autor y la autotraducción con colaboración alógrafa
 3. De la autotraducción con colaboración alógrafa a la semiautotraducción
 4. Conclusión
- Referencias bibliográficas

Está bastante consolidada la distinción entre los conceptos de *traducción alógrafa* y *autotraducción*, sobre todo gracias al auge que ha adquirido en los últimos tiempos el estudio de las traducciones realizadas por los propios autores. Resulta posible encontrar, sin embargo, una amplia variedad de productos que no tienen de forma absoluta las características de la traducción alógrafa ni de la autotraducción. Por eso nos ha parecido interesante proponer un término específico que permita catalogar las traducciones que responden a tal particularidad. Así, en el congreso International Conference Self-Translation in the Iberian Peninsula, celebrado hace algunos meses en la institución University College Cork, en Irlanda, presentamos el concepto de *semiautotraducción* (Dasilva 2013b), con el cual intentamos delimitar las autotraducciones en las que el autor interviene en alguna medida, pero no de modo completo.

1. La colaboración en la traducción alógrafa y en la autotraducción

Antes de abordar el concepto de *semiautotraducción* es conveniente profundizar en la noción de *colaboración* en la traducción alógrafa y en la autotraducción. En lo que respecta a la primera, abundan en cantidad notable las traducciones hechas por más de un traductor o incluso por equipos de traductores, por lo que pensamos que no hace falta suministrar ningún ejemplo. Incluso han visto la luz reflexiones que detallan lo que significa traducir en compañía, explicando los beneficios que esta decisión reporta (Cano; Sánchez Paños 2010a, 2010b). Se ha mencionado entre otros la confianza en obtener una versión más contrastada, la ventaja de no incurrir fácilmente en ningún lapsus o la capacidad de traducir a un ritmo más veloz.

Hay algunos rasgos de la colaboración en la traducción alógrafa que no se detectan en la colaboración dentro de la autotraducción. Uno de ellos es la ausencia de voluntariedad, ya que la colaboración en la traducción alógrafa proviene muchas veces de una sugerencia o hasta de una imposición editorial. Contrariamente, no es concebible que un autotraductor opte por colaborar con un traductor a no ser por afán individual. Cuando la autotraducción se da en una combinación lingüística asimétrica, lo habitual es precisamente que las editoriales presionen para que los autores traduzcan sus libros si cuentan con competencia. Las razones suelen ser de tipo económico, pues se evita la contratación de un traductor, o de prestigio, porque ante los lectores gozará de más crédito una obra vertida por el autor que una traducción ajena.

Una segunda diferencia relativa a la colaboración entre la traducción alógrafa y la autotraducción estriba en la desigual categoría de los libros trasladados. La colaboración en la traducción alógrafa puede referirse a cualquier tipo de proyecto con independencia de la calidad de lo que se traduce. En cambio, es difícil que un autor invierta su tiempo, que podría dedicar a continuar creando, en transportar una obra de valor limitado a otra lengua. Una diferencia más que probablemente singulariza a la colaboración en el ámbito de la traducción alógrafa se asocia a algunas de las causas que dan lugar a que alguien prefiera traducir acompañado, no siempre iguales a las que mueven a un autotraductor a inclinarse por

lo mismo. Entre tales causas citemos, además de la falta de un conocimiento suficiente de alguna de las lenguas, una cierta afinidad en el método de trabajo de las personas que resuelven hacer juntas una traducción.

A nuestro criterio, es oportuno distinguir dos clases de colaboración: la *colaboración distributiva* y la *colaboración colectiva*. Destinamos la primera etiqueta a la traducción compartida en donde los participantes se encargan aisladamente de una parte del texto. Por colaboración colectiva, inversamente, entendemos la traducción compartida en donde todos actúan sobre el conjunto del texto de acuerdo con unos principios comunes. Las últimas traducciones al francés y el gallego del *Ulysses* de James Joyce proporcionan sendos modelos de colaboración distributiva y colaboración colectiva.

La versión francesa fue emprendida, bajo la dirección de Jacques Aubert, por un equipo de tres escritores, un traductor literario y cuatro especialistas universitarios en la obra joyceana que trasladaron respectivamente una fracción de la novela. Esto es lo que se dice en la contracubierta de la edición:

La présente traduction s'adresse, elle, aux générations d'aujourd'hui, pour lesquelles la lecture, l'écriture, et leur intrication, constitutive de la tradition littéraire, introduisent à un univers autre, textuel, marqué par la diversité et la polyphonie.

Ce parti explique le choix fait des traducteurs: un tiers de ces pages a été traduit par des écrivains, un autre par un traducteur littéraire, un troisième par des universitaires. (Joyce 2004)

En la versión gallega, en cambio, las cuatro personas que llevaron a cabo la traducción intervinieron de un modo u otro sobre la globalidad del texto, haciendo suyas solidariamente todas las elecciones (Joyce 2013). Así fue organizada la aportación de los traductores:

Todos acabamos traduciendo el texto íntegro. Xavier Queipo y Antón Vialle empezaron a elaborar la primera versión en Bruselas y la iban enviando por episodios a Eva Almazán, primero, y a María Alonso Seisdedos, después. Ambas desde Galicia revisaban, corregían, reescribían e incluso ponían patas arriba los textos que recibían. Estos volvían a Bruselas, de donde volvían a salir cargados de observaciones para regresar con más comentarios. Así en repetidas ocasiones. Se puede decir que cada una de las 265.000 palabras del original, algunas inventadas por James Joyce, pasaron por las manos de los cuatro en varias ocasiones. Por ello, nuestra versión, con todos los defectos y virtudes, es el resultado de un trabajo en equipo. (Vera 2015: 52-53)

En función de estas dos clases de colaboración, es posible fijar una cuarta diferencia entre la traducción alógrafa y la autotraducción. La colaboración distributiva y la colaboración colectiva tienen lugar, para nosotros, cuando la traducción es alógrafa. Ahora bien, en la autotraducción solo cabe esperar la colaboración colectiva, puesto que no se hace imaginable que un autor que traduce su obra se limite únicamente a una parte, renunciando a ejercer el control sobre la totalidad. Uno de los móviles principales para que un autor traduzca con un

traductor alógrafo radica justamente en la aspiración de asegurarse, mediante la tutela sobre este, un producto de su satisfacción, algo que no logrará si se ciñe a explorar trozos de la obra.

2. La traducción alógrafa con colaboración del autor y la autotraducción con colaboración alógrafa

Creemos que es necesario, por otro lado, separar la traducción alógrafa con colaboración del autor y la autotraducción con colaboración alógrafa. En el primer caso, un traductor disfruta de la ayuda del autor para trasladar el texto, normalmente sin figurar el nombre de este en la traducción. En el segundo caso, es el autor quien dispone del apoyo de un traductor. Estas opciones han sido escogidas con asiduidad tanto por los traductores como por los autores, por lo que se hace imprescindible no confundirlas en ningún caso.

Hay otra posibilidad menos usual, para la que sugerimos la expresión *auto-traducción coautorial*, que consiste en que más de un autor traduzca su propia obra. Se da cuando dos autores vierten a la vez un libro tras haberlo creado también a dúo. Un ejemplo es la novela *Don de lenguas / Das Flüstern der Stadt*, escrita a cuatro manos por Rosa Ribas y Sabine Hofmann en español y en alemán merced a un arduo procedimiento. En esta aventura tan enriquecedora cada una de las autoras redactó en su lengua nativa los capítulos previamente asignados en la fase de planificación, los cuales después tradujeron a la otra lengua. Al final salieron simultáneamente ediciones de la novela en ambos idiomas (Editorial Siruela, 2013; Rowohlt, 2014), siendo creaciones y autotraducciones las dos.

En lo concerniente a la traducción alógrafa con colaboración del autor, Vanderschelden prestó atención al especial papel del autor: «It is not unusual nowadays for authors to take an active role in the translation of their work» (Vanderschelden 1998: 22). Para esta estudiosa, dicho papel se refleja de diversas maneras que van desde la aclaración de problemas de interpretación del texto hasta la respuesta a consultas sobre estrategias de traducción. Dado que la colaboración del autor con el traductor alógrafo no es sistemática, Vanderschelden enfatizó que pasa a ser invisible una vez que la traducción se publica. Es decir, no hay ningún epitexto que consigne el amparo del autor al traductor alógrafo, sino que la información se conoce con posterioridad gracias a algún peritexto.

Vanderschelden alegó que la colaboración del autor reviste significativas consecuencias:

First, it has a serious impact on the status of the translator. It reinforces the derivative nature of the translation as a byproduct of the original, and it puts more pressure on the translators' work by implicitly questioning their autonomy and legitimacy. Collaboration between author and translator involves an element of subordination on the part of the translator, due to a common assumption that the author knows best, associated with a natural feeling of reverence toward the person of the author. (Vanderschelden 1998: 25)

La colaboración del autor abarca por supuesto varios grados, dependiendo de su intensidad. El escritor vasco Kirmen Uribe, en una entrevista en el diario *El País*, comentó que no acostumbra a inmiscuirse en la traducción de sus libros. Lo decía a propósito de la versión en español, con el título *Lo que mueve el mundo* (Seix Barral, 2013), de la novela *Mussche*:

Creo que el del traductor es un oficio muy importante, y con muy buenos profesionales. Estoy muy contento con la traducción que ha hecho Gerardo Markuleta de mi última novela. Es excelente. Yo le he dejado trabajar. No me gusta meterme demasiado en su trabajo. Si tiene dudas, le ayudo. Si no, no. Yo, de momento, no contemplo la autotraducción. Creo que hay profesionales que lo pueden hacer mejor que yo. Y yo a lo mío, a escribir nuevos libros. (Uribe 2013)

En actitud contraria, el escritor gallego Manuel Rivas declaró que procura seguir a corta distancia las traducciones de sus obras (Pereiro 2012). Desde la óptica de su experiencia como autor, aludió a la existencia de algo así como una transmigración que va más allá del saber técnico, puesto que se percibe sin el requisito de conocer el idioma de destino. Manuel Rivas añadía que la traducción le parece una labor de alquimia en donde las palabras se transmutan en el texto de llegada, por lo que le agrada no permanecer al margen de tal operación. Subrayaba que las traducciones suponen perder aún más el control de la obra, «no ya en favor del lector, sino en el de una especie de coautor» (Pereiro 2014).

Günter Grass encarna un excelente prototipo de complicidad con la faena del traductor alógrafo, hasta el punto de que Miguel Sáez, responsable de las versiones de muchas de sus libros al español —*El rodaballo* (Alfaguara, 1980), *Malos presagios* (Alfaguara, 1992), *Es cuento largo* (Alfaguara, 1997), *Pelando la cebolla* (Alfaguara, 2007) y *La caja de los deseos* (Alfaguara, 2009)—, la calificó de modélica:

Repasa página a página con sus traductores cada libro, les lee los poemas intercalados, los diálogos en dialecto o los pasajes de especial sonoridad, y el traductor acaba teniendo una conciencia clara de lo que es importante [p. 108] para Grass y de cuáles son los problemas que, por su parte, tendría que resolver. Los resultados de ese esfuerzo —unas traducciones más que estimables que han obtenido toda una serie de premios nacionales en distintos países— demuestran que la receta es buena. (Sáenz 1993: 108-109)

Günter Grass tenía por rutina involucrarse en la traducción de sus obras de distintos modos, como la celebración de reuniones con los traductores, la elaboración de informes o la contestación inmediata a preguntas. De la magnitud de esta abnegación es buena prueba el hecho de que el dossier preparado para auxiliar a los traductores de su novela *Es cuento largo* incorporara materiales de suma utilidad. Entre ellos cabe destacar un registro de personajes de la novela con notas minuciosas, una serie de comentarios sobre los culturemas del texto de partida o una colección de fotografías y grabados de la época en la que se sitúa la ficción.

Otro caso magnífico de colaboración del autor con el traductor alógrafo es el de Umberto Eco. En su ensayo *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di autotraduzione* afirmó que siempre está en contacto con los traductores de sus obras tanto teóricas como de narrativa. Revisa las versiones en las lenguas de las que posee algún conocimiento, pero previamente también mantiene largas conversaciones con ellos. Umberto Eco opina que si los traductores son inteligentes, transmiten las incertidumbres que surgen en su lengua a quien la ignora. El autor, en ese caso, puede aconsejar recursos o animar a que se actúe con autonomía para esquivar escollos. Es lo que le pasa a Umberto Eco con las personas que ponen sus libros en lenguas poco asequibles, como el ruso, el húngaro, el holandés y el japonés (Eco 2003: 14-15).

En otra contribución de temática traductológica, Umberto Eco se mostraba plenamente convencido de que abandonar al traductor a su suerte es un grave error:

Lavorare col traduttore. Visto che o si scrive in un'altra lingua. Ed é una faccenda, o ci si riscrive, l'unico caso interessante di vera e propria traduzione è lavorare col traduttore. Chi non lavora con i traduttori commette il curioso errore di pensare che si possano controllare solo le traduzioni in una lingua che noi conosciamo. Non è affatto vero; dipende dal traduttore. Naturalmente io non posso seguire parola per parola la traduzione di un mio libro in giapponese; ma se il traduttore è intelligente riesce a spiegarmi con assoluta precisione qual è il problema che lui si trova di fronte, e lo possiamo risolvere insieme. (Eco 2013: 27)

Helena Lozano Miralles, que vertió al español sus últimas obras —*El cementerio de Praga* (Lumen, 2010), *Decir casi lo mismo* (Lumen, 2008) y *Número Cero* (Lumen, 2015)—, acreditó que Umberto Eco acompaña permanentemente al traductor orientándolo frente a cualquier incerteza:

En este cuerpo a cuerpo con el texto es fundamental saber que el autor (aunque de lejos) nos acompaña, nos anima, y Umberto Eco lo hace. Es el autor con el que todos los traductores sueñan: siempre nos presta la máxima disponibilidad posible, y la discusión es abierta y creativa, tanto en la resolución de las dudas como en la búsqueda de soluciones posibles. Claramente, eso entraña que uno puede tomarse la libertad de adoptar determinadas elecciones de traducción que podríamos definir arriesgadas. Si textualmente funcionan y se corresponden de alguna manera con lo que a él le habría gustado escribir, a Eco le encanta acogerlas. (Lozano Miralles 2008)

Miguel Torga, uno de los grandes nombres de las letras portuguesas del siglo xx, personifica un ejemplo más de fructífera colaboración del autor con el traductor alógrafo. Expuso a lo largo de su vida penetrantes reflexiones sobre la importancia de los traductores, siendo tal vez la más conmovedora el discurso que pronunció a finales de 1990 en el homenaje que le tributó el Instituto Alemán, en la ciudad de Coimbra, con motivo de la publicación reciente de algunas obras suyas en ese idioma. Torga ensalzaba entonces la mediación de aquellos que le habían posibilitado atravesar fronteras:

Homem de um só idioma, [...] é sempre num confuso sentimento de espanto e respeito que me vejo diante dos bem-aventurados que o Espírito Santo bafejou, e são capazes de dar ubiquidade à expressão. Traduzir é, primordialmente, um acto de amor. Só quem for tocado na mente e no coração pela singularidade radical de uma voz sente a necessidade e o gosto de a alargar aos ouvidos do mundo. E o pobre poeta de qualquer S. Martinho de Anta, que sonha com o seu canto a ecoar para além das fronteiras que o limitam, é nessas almas sintonizadas e mediúnicas que confia. São elas as difusoras mágicas das suas palavras, que procuram entender em todos os recônditos sentidos e preservar vivas e equivalentes na transplantação verbal. (Torga 1993: 39)

Consciente de la singularidad de su literatura, enraizada en la región de Trás-os-Montes, en el nordeste de Portugal, Miguel Torga solía decir que «o universal é o local sem paredes» (Dasilva 2001). Por ese motivo trató siempre de sintonizar con las personas que transvasaban sus libros a otros idiomas, invitándolas incluso a visitar los escenarios que le servían de inspiración. En el plano técnico, Torga se brindaba a ayudar a la hora de vencer cualquier impedimento. Su nombre no aparece como responsable de tal colaboración en las ediciones extranjeras de sus libros, pero sí es frecuente que estas posean prólogos en los que se ocupa de los traductores (Dasilva 2007).

João Guimarães Rosa, figura capital de la literatura brasileña, representa otro caso relevante de colaboración del autor, no en vano han llegado a hacerse públicas las cartas que cruzó con los traductores de sus obras al italiano y al alemán. Guimarães Rosa dispensaba atención al hecho traductor por la infinita curiosidad idiomática que sentía, la cual le llevó a conseguir familiaridad con más de una quincena de lenguas. También influyó la comprensión del desafío que conllevaba trasplantar a espacios alejados libros culturalmente tan marcados como los suyos. Por todo ello, Guimarães Rosa se prestaba desprendidamente a asistir a los traductores que a menudo se dirigían a él.

Así sucedió con el traductor italiano de una parcela nada despreciable de su obra, Edoardo Bizzarri (Dasilva 2004). La correspondencia entre Guimarães Rosa y Bizzarri, centrada en los aprietos del traductor al transferir los textos a su lengua, está compuesta por 71 documentos (Rosa 2003a). La primera carta data de octubre de 1959, después de haber pedido autorización Bizzarri para verter el cuento «Duelo», perteneciente al volumen titulado *Sagarana*. Las misivas más nutridas se localizan desde finales de 1962, cuando el traductor empezó a bregar con la colección de narraciones *Corpo de Baile*, hasta el fallecimiento del escritor, hacia finales de 1967. El asunto predominante de las cartas son los incesantes obstáculos derivados del fecundo genio creador de Guimarães Rosa en el campo de la lengua. Un ejemplo es la palabra *moimeichego*, que desconcertó absolutamente a Bizzarri. Según el autor confesaba, no es más que una invención nacida de la fusión plurilingüe de los pronombres *moi*, *me*, *ich* y *ego*. Guimarães Rosa respondía a todas las interrogantes del traductor sin evasivas, en muchos casos vislumbrando hallazgos en italiano. No obstante, animaba a Bizzarri a que discuti- riera equivalencias atinadas en el texto meta dándole este consejo: «Não se pren-

da estreito ao original. Võe por cima, e adapte, quando e como lhe parecer» (Rosa 2003a: 100).

Otro traductor que se benefició de la generosidad de Guimarães Rosa fue Curt Cleyer-Mason, responsable de bastantes de sus obras en alemán (Dasilva 2005a). La correspondencia de los dos está integrada por 80 cartas que comprenden un dilatado período desde 1958 hasta 1967 (Rosa 2003b). En esa época, Meyer-Clason se entregó a los libros más emblemáticos del autor brasileño: *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile*, *Primeiras Estórias* y *Sagarana*. El traductor remitía el fruto de su esfuerzo al autor, como muchas páginas de la novela *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa las aprobó, aunque insinuando enmiendas debidamente razonadas. El escritor llegó a mandarle a Meyer-Clason la versión americana de esta obra, que acababa de salir con el título *The Devil to Pay in the Backlands* (Knopf, 1963), para que no cayera en los mismos defectos. Guimarães Rosa prometía guiarlo en cada uno de sus pasos: «Verá que a tradução é boa, se bem que sacrificando muito a força do estilo, e com algumas pequenas falhas, aqui e ali, acerca das quais, oportunamente, o ajudarei a orientar-se» (Rosa 2003b: 104-105).

2.1. La traducción alógrafa autorizada

En virtud de la colaboración del autor con un traductor alógrafo puede ocurrir que la versión resultante merezca el rango de *traducción alógrafa autorizada*, conforme la designación que nosotros proponemos. Guimarães Rosa le atribuyó este honor a la traducción alemana de *Grande Sertão: Veredas* firmada por Meyer-Clason con igual título (Kiepenheuer, Witsch 1964), de la que se deshacía en elogios llamándola «a tradução verdadeira». El poeta gallego Celso Emilio Ferreiro le otorgó el mismo privilegio a la traducción en español de *Longa noite de pedra*, su libro más famoso, afrontada por Basilio Losada bajo el título *Larga noche de piedra* (El Bardo, 1967). Tanto es así que el escritor hizo pasar después estas versiones alógrafas como suyas en el volumen recopilatorio *Antología* (Plaza & Janés, 1977), donde aducía en una nota introductoria: «Deseo dejar constancia de que la versión castellana de la antología la realicé yo mismo». Se trata de una circunstancia llamativa porque Celso Emilio Ferreiro había difundido autotraducciones de poemas de *Longa noite de pedra* en la revista *Papeles de Son Armadans* a finales de los años cincuenta, esto es, antes de las versiones de Basilio Losada, de las cuales ahora desistía en favor de estas últimas (Dasilva 2013a: 145).

2.2. La traducción alógrafa exclusiva

Excepcionalmente la versión de un traductor alógrafo refrendada por el autor puede llegar a transformarse en lo que nosotros denominamos *traducción alógrafa exclusiva*. Un caso sobresaliente es la traducción española de la célebre narración *The Old Man and the Sea*, de Ernest Hemingway, hecha por Lino Novás Calvo, escritor gallego afincado en Cuba (Dasilva 2005b). Poco después de haber aparecido el original en la revista *Life*, la publicación periódica *Bohemia* contrató los

derechos en español, aunque con el compromiso de sujetarse a la exigencia, impuesta por Hemingway, de que el traductor fuera la persona mencionada. Además de la amistad que había entre los dos, debió de influir que Lino Novás Calvo tratara de imitar en sus obras el estilo del novelista norteamericano. Al parecer, la versión se forjó en la casa de recreo, llamada «La Vigía», que Hemingway tenía en las afueras de La Habana, disponiendo el traductor de la protección del escritor.

En la primera edición de *El viejo y el mar* en formato de libro, impresa en Buenos Aires (Guillermo Kraft Ltda., 1954), volvió a figurar el nombre de Lino Novás Calvo. A partir de ahí, y hasta fecha reciente, sucedió lo mismo en las decenas de ediciones de la versión española estampadas por distintos sellos en varios países. Ningún otro traductor tuvo permiso para una nueva versión en español de *The Old Man and the Sea*, respetándose de esa manera el deseo de Hemingway de que no se produjeran más traducciones a esta lengua. Hace poco más de diez años salió la versión de Lino Novás Calvo actualizada por otro traductor, José Hamad (Debate, 2003). Solamente hace cinco años se publicó una versión integral nueva, de Miguel Temprano García (Lumen, 2010).

3. De la autotraducción con colaboración alógrafa a la semiautotraducción

Se ha tratado reiteradamente de acuñar una fórmula para la autotraducción en la que el autor no es el responsable único. Julio-César Santoyo se refirió a esta cuestión al enumerar las formas de traducción rastreables en la literatura chicana: «Yo añadiría también, por la parte que les corresponde, las traducciones hechas *al alimón* entre un traductor y el propio autor» (Santoyo 2001: 255). Citaba el libro de poesía *Delicious Hulabaloo*, de Pat Mora, traducido al español por la autora, en colaboración con Alba Nora Martínez, con el título *Pachanga deliciosa* (Arte Público, 1998). En lo tocante a este género de traducciones se resaltaba: «Son otras formas de autotraducción, de presencia del autor en la versión de su obra a otro idioma» (Santoyo 2001: 255). Santoyo recomendaría más tarde para estas versiones el rótulo «autotraducción compartida», en oposición a «autotraducción individual», al delinear una tipología general del fenómeno autotraductor (Santoyo 2012: 216-217).

El grupo de investigación Autotrad discernió entre las versiones en las que el autotraductor está solo y aquellas donde tiene el refuerzo de una o varias personas de la esfera profesional o no. Es decir, «entre les autotraductions où l'autotraducteur agit en solitaire et les autotraducteurs accompagnées où l'écrivain traduit avec des tierces personnes, voire avec des traducteurs professionnels ou tout simplement avec des proches qui connaissent bien la culture d'arrivée» (Autotrad 2007: 95). En todo caso, Autotrad precisaba que por el momento se circunscribiría «à l'étude des autotraductions faites en solitaire» (Autotrad 2007: 96).

María Recuenco Peñalver, a su vez, examinó algunos matices de la colaboración del autor con un traductor alógrafa a la hora de plantear las etiquetas «autotraducción parcialmente autorial» y «autotraducción parcialmente autorial revisora» (Recuenco Peñalver 2011: 206). En cuanto a esta última, indicaba que

suele darse cuando los autotraductores, en su trayectoria, aun empiezan a trasladar sus obras, poniendo como ejemplo a Vladimir Nabokov:

Bastante común, sobre todo, al inicio de la práctica autotraductora de muchos autores. Practicada en ocasiones por Nabokov, quien pedía a sus colaboradores una traducción intermedia, lo más literal y explícita posible, sobre la que llevaba a cabo una revisión totalmente libre y creativa. (Recuenco Peñalver 2011: 206)

Recuenco Peñalver diferenciaría posteriormente, en su tesis de doctorado, entre «(auto)traducción autorial» y «(auto)traducción parcialmente autorial». En este segundo caso avanzaba todavía una doble distinción: «(auto)traducción parcialmente autorial revisora» y «(auto)traducción parcialmente autorial revisada» (Recuenco Peñalver 2013: 84). En la primera posibilidad, el autor parte de una traducción alógrafa que somete a cambios. Recuenco Peñalver apuntaba que para este tipo de autotraducción se usan en inglés y francés las advertencias «translation with» y «revue par l'auteur». En cuanto a la segunda posibilidad, la primera versión corresponde al autor, encomendándose a un traductor alógrafo repararla antes de que llegue a los lectores.

Josep Miquel Ramis se inclinó, en una nueva tesis de doctorado, por los nombres «autotraducció directa» y «autotraducció indirecta», tomando como pauta el grado de implicación del autor. En lo relativo a la segunda, enunció la alternativa de que el autor ayude a un traductor alógrafo o la colaboración se genere en sentido contrario: «L'autotraducció indirecta, en canvi, és aquella que realitza o un autotraductor amb l'assessorament d'un traductor al·lògraf, sobretot en termes lingüístics —la minoria—, o un traductor al·lògraf amb el suport constant de l'autor de l'obra pel que fa a la intenció i la voluntat del text —la majoria» (Ramis Llaneras 2011: 153). Idéntica diferenciación se incluiría en una monografía ulterior de Ramis, insistiéndose en la naturaleza lingüística o literaria del asesoramiento que concede el autor al traductor y a la inversa (Ramis 2014: 103-105).

Elizabete Manterola ahondó en las manifestaciones de la autotraducción en colaboración señalando varios niveles. No empleó calificativos para cada uno de ellos, y mejor remarcó que se apreciaba un «continuum» en tal colaboración desde la autotraducción en sí hasta la traducción alógrafa:

Como podemos observar, según el nivel de colaboración las traducciones pueden situarse más cerca de las autotraducciones o de las traducciones alógrafas. Se podría ilustrar la gradación en los diferentes niveles de colaboración mediante un *continuum*: en un extremo se situaría la autotraducción y en el otro la traducción alógrafa. Entre ellos se situaría toda la gradación del trabajo en equipo, comenzando por la colaboración puntual, pasando por el trabajo a cuatro manos y llegando al extremo en que el autor mismo es la parte más activa del proceso. (Manterola 2014: 93)

En otro estudio, Manterola puso el acento en la variedad que se constata en la colaboración del autor y el traductor alógrafo:

El grado de participación en el proceso de traducción de las dos partes puede ser muy diferente: puede que el autor y el traductor hayan trabajado mano a mano, o que el traductor haya realizado la traducción y el autor se haya limitado a revisar el escrito. Se podría decir que existen tantos tipos de colaboración como colaboradores. Por ello, si identificar el nivel de participación de cada uno es difícil, más difícil será reconocerlo por escrito. En el caso de las colaboraciones, al ser un fenómeno poco estudiado y no haber pautas establecidas del nivel de cooperación entre el autor y el traductor, el modo en el que se reconoce dicha práctica en los paratextos puede ser muy diferente. Por una parte, en algunas ocasiones, puede que aparezca un único nombre en el apartado sobre la traducción. En otras ocasiones, la tarea del autor se limitará a la revisión. (Manterola 2011: 134)

Manterola ilustró tal variedad con Bernardo Atxaga. Se trata de un escritor que, en lo referente al español como lengua de llegada, en el transcurso de su carrera se ha traducido a sí mismo, ha sido trasladado por una traductora alógrafa y ha colaborado con otras personas. A pesar de todo, como Manterola aseguró, Atxaga ha controlado invariablemente las versiones españolas de sus libros, que no pueden ser consideradas sin más meras traducciones alógrafas: «[...] el autor ha estado siempre detrás del proceso traductor, por lo que en rasgos generales, no podríamos hablar de una traducción alógrafa *sensu stricto*» (Manterola 2013: 66).

Como se observa, la autotraducción con colaboración alógrafa supone un vasto territorio donde convergen productos muy heterogéneos, lo que explica la dificultad de hallar una denominación para la misma. No obstante, juzgamos indispensable procurar un término preciso que haga referencia a la autotraducción en la que el autor no es el participante exclusivo. Dicho término tiene que englobar la realidad proteica que entraña la colaboración en la autotraducción, donde la casuística es enorme. En nuestra opinión, tal designación debe comprender además solamente la autotraducción con colaboración alógrafa, quedando excluida la traducción alógrafa en colaboración y también la traducción alógrafa con colaboración del autor.

Es complicado, ciertamente, trazar la frontera entre la traducción alógrafa con colaboración del autor y la autotraducción con colaboración alógrafa: «Lorsque l'autotraduction est accompagnée, se pose le problème en recherche sur l'autotraduction de savoir où finit la collaboration de l'écrivain avec ses traducteurs, et où commence sa véritable intervention en tant que traducteur» (Autotrad 2007: 95). Para distinguirlas, cabría usar como criterio el carácter sistemático de la colaboración del autor con el traductor, pero a nuestro juicio no es suficiente. Tampoco lo es un nivel elevado de colaboración por parte del autor, porque eso puede darse tanto en la traducción alógrafa con colaboración del autor como en la autotraducción con colaboración alógrafa.

A nuestro entender, el criterio fundamental para deslindar la autotraducción con colaboración alógrafa reside en la admisión manifiesta por el autor mediante paratextos, sean estos epitextos o peritextos, de la responsabilidad parcial de la traducción. Cuando el autor no asume la condición de traductor, aunque haya prestado su colaboración, no es posible hablar de autotraducción, sino más bien

de traducción alógrafa. En este caso, por consiguiente, estaríamos ante una traducción alógrafa con colaboración del autor. Es determinante que el autor desempeñe la doble función de autor y traductor, dando así el paso que conduce a reconocer ambas facetas de su personalidad. Otras veces, el criterio esencial para demarcar el contorno de la autotraducción con colaboración alógrafa se cifra en la intervención de un traductor —un familiar o un amigo— notoriamente subordinado a la voluntad del autor, el cual hace prevalecer su autoridad en la traducción aunque no ceda su nombre de modo explícito.

A tenor de lo expuesto, estimamos que el término *semiautotraducción* es apropiado teniendo en cuenta la compleja heterogeneidad de los textos traducidos de esta manera. Resulta menos restrictivo, sin duda, que *autotraducción con colaboración alógrafa*, ya que estamos ante un acto traductor que admite modalidades y, dentro de ellas, algunas variantes. He aquí las modalidades que nos parece pertinente agrupar bajo el concepto de semiautotraducción: 1) autotraducción en colaboración con un traductor alógrafa; 2) autotraducción revisada por un traductor alógrafa; 3) traducción alógrafa revisada por el autor; 4) autotraducción en colaboración con un familiar; y 5) traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor.

3.1. Autotraducción en colaboración con un traductor alógrafa

Esta es la modalidad más convencional de semiautotraducción, pero acoge variantes a causa de la pluralidad que arrojan las indicaciones paratextuales. El nombre del autor puede estar después del traductor, como en la edición inglesa de la novela *Molloy*, de Samuel Beckett, escrita primero en francés: «Translated from the French by Patrick Bowles in collaboration with the author» (Olympia Press, 1959). En la versión española *Todo es silencio* (Alfaguara, 2010) del original gallego *Todo é silencio*, de Manuel Rivas, se informa: «Traducción de María Dolores Torres París y Manuel Rivas». Lo mismo salta a la vista en la traducción *Hombre sin nombre* (Lumen, 2006) de la novela en gallego *Home sen nome*, de Suso de Toro: «Traducción de Ana Belén Fortes y Suso de Toro». Y también en *Caballo de oros* (Siruela, 2012), traducción de *Cabalo de ouros*, de Víctor F. Freixanes: «Traducción de Xosé Antonio López Silva y Víctor F. Freixanes». El nombre del autor puede ocupar el primer lugar, como en la versión española *Circo de invierno* (Editorial Pamiela, 2013) de la colección de relatos en euskera *Neguko zirkua*, de Harkaitz Cano: «Traducción del autor y de Jon Alonso».

Una muestra de esta modalidad de semiautotraducción son las versiones al inglés de algunos libros de Jorge Luis Borges, donde el autor acompañó públicamente al traductor Norman Thomas di Giovanni. En la edición norteamericana de *El Aleph*, con el título *The Aleph and Other Stories 1933-1969* (Dutton, 1970), despunta en la cubierta: «Edited and translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author». Otro tanto se advierte en las traducciones de *El informe de Brodie* y *El congreso*, tituladas *Doctor Brodie's Report* (Dutton, 1972) y *The Congress* (Enitharmon Press, 1974): «Translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author». En la versión inglesa del ensayo

Manual de zoología fantástica, trasladado como *The Book of Imaginary Beings* (Dutton, 1969), esto es lo que se ve en la cubierta: «Revised, enlarged and translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author». Y en la página de créditos, además, se recoge: «Translation copyright © Jorge Luis Borges and Norman Thomas di Giovanni».

Borges y Di Giovanni entraron en contacto en 1967, cuando el escritor dictaba una serie de conferencias en Harvard. A partir de ese momento se convirtió durante algunos años en una persona muy ligada a Borges, con quien llegaría a convivir en su casa de Buenos Aires. Ganó así la oportunidad de traducir al lado del autor argentino los libros antes citados, una extraordinaria experiencia de la que dejó testimonio en algún ensayo (Di Giovanni 1982). En páginas de la obra autobiográfica *The Lesson of the Master. On Borges and his Work*, Di Giovanni ofreció igualmente sugestivos comentarios sobre sus vivencias, esgrimiendo la idea de que las versiones en las que Borges intervino son parte legítima de su patrimonio literario (Di Giovanni 2003: 144-151). El traductor norteamericano narraba sobre la última etapa del quehacer que coordinadamente desarrollaban:

Para nosotros, el escrito no tiene ya más que una forma. Llegado este punto nuestro único objetivo es conseguir que el texto se lea como si hubiera sido escrito en inglés. Hacemos pequeños ajustes, cambiamos una palabra aquí y allí, a veces modificamos una frase. De vez en cuando Borges añade una frase o un trozo de diálogo o hace una corrección que no se le ocurrió cuando escribió el original español. Por lo general traducimos este material del inglés al español para insertarlo en el texto original si aún no está publicado. Si el trabajo ya está impreso, proporcionamos al editor una lista de cambios para futuras ediciones. (Di Giovanni 1982: 202)

El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, por su parte, se unió a la traductora Suzanne Jill Levine para transponer en inglés algunas de sus novelas. Se decidió a hacerlo con el objeto de paliar los problemas suscitados por su peculiar estilo, donde proliferan, entre más atrevimientos verbales, los intrincados juegos de palabras, los trabalenguas y las invenciones léxicas. En la traducción inglesa de *Tres tristes tigres*, con el título *Three trapped tigers* (Harper and Row, 1971), se registra esa actividad conjunta: «Translated from the Cuban by Donald Gardner and Suzanne Jill Levine in collaboration with the author». Algo semejante se comprueba en la versión de *La Habana para un infante difunto*, en inglés *Infante's Inferno* (Harper and Row, 1984): «Translated from the Spanish by Suzanne Jill Levine with the author». Sin embargo, la traducción de *Vista del amanecer en el trópico*, titulada *View of dawn in the tropics* (Harper and Row, 1978), es una traducción alógrafa: «Translated from the Spanish by Suzanne Jill Levine».

Cabrera Infante creó el neologismo «closelaboration», adaptado al español como «coelaboración», para el ejercicio de traducir codo con codo un autor y un traductor. Suzanne Jill Levine plasmó en un ensayo, *Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction* (Levine 1991), su tarea traductora en binomio con el escritor. El caso de Cabrera Infante es sumamente singular, ya que elaboró

semiautotraducciones de forma bidireccional. En efecto, del inglés al español firmó la versión de su tratado sobre el tabaco *Holy Smoke*, titulada *Puro humo* (Alfaguara, 2000), con Íñigo García Ureta. Este caviló sobre tal versión, asimismo, en un revelador artículo (García Ureta 2001).

3.2. Autotraducción revisada por un traductor alógrafo

Un paradigma de esta modalidad de semiautotraducción es Witold Gombrowicz, escritor polaco, quien autotradujo en Argentina al español, durante la segunda mitad de los años 40, la novela *Ferdydurke*, publicada en Varsovia en 1937. Gombrowicz trasladó este libro con un comité de traductores, compuesto por escritores argentinos y cubanos, que enfrentaron el reto con él en un café de Buenos Aires. El autor no sabía casi nada de español y sus colaboradores ignoraban por completo la lengua polaca. En cada reunión, Gombrowicz llevaba una parte de la novela traducida al pie de la letra, que exponía al riguroso escrutinio de sus ayudantes.

La primera edición de la traducción española de *Ferdydurke* salió, con igual título, en 1947. En el volumen hay un «Prefacio para la edición castellana» con el nombre del escritor y una «Nota sobre la traducción» suscrita por «Los traductores». En el primer paratexto se decía sobre la gestación del texto en español:

Esta traducción fue efectuada por mí y sólo de lejos se parece al texto original. El lenguaje de *Ferdydurke* ofrece dificultades muy grandes para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco. En estas condiciones la tarea resultó, tan ardua, como, digamos, oscura y fue llevada a cabo a ciegas, sólo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero. [...] Bajo la presidencia de Virgilio Piñera, distinguido representante de las letras de la lejana Cuba, de visita en este país, se formó el comité de traducción compuesto por el poeta y pintor Luis Centurión, el escritor Adolfo de Obieta, director de la revista literaria *Papeles de Buenos Aires*, y Humberto Rodríguez Tomeu, otro hijo intelectual de la lejana Cuba. Delante de todos esos caballeros y gauchos me inclino profundamente. Pero, además, colaboraron en la traducción con todo empeño y sacrificio tantos representantes de diversos países y de diversas provincias, ciudades y barrios, que de pensar en ello no puedo defenderme contra un adarme de legítimo orgullo.

Esto es lo que se expresaba en la «Nota sobre la traducción» acerca de la revisión a la que se habían supeditado los esbozos de Gombrowicz:

Respecto a la traducción en sí, ya se sabe, por la extensa explicación del «Prefacio», cómo fue llevada a cabo y en qué circunstancias. Pero a fin de entregar más claridad añadiremos un breve comentario sobre la técnica que presidió este difícil trabajo de traducción, retraducción y versión final. Seguidamente transcribimos unas líneas del comienzo de la obra en las que se podrá advertir cómo se operaba con la «palabra en bruto» todavía medio polaca y medio española, para llevarla a una decente, honesta propiedad idiomática.

3.3. Traducción alógrafa revisada por el autor

Un ejemplo de esta modalidad de semiautotraducción lo simbolizan las versiones españolas de la traductora Arantza Sabán de varios libros de Bernardo Atxaga. Algunas traducciones son aparentemente alógrafas, como *Dos letters* (Ediciones B, 1990), *Los burros en la carretera* (Ediciones B, 1992) y *Memorias de una vaca* (SM, 1992). En otra, *El hombre solo* (Ediciones B, 1994), están la traductora y el autor. Arantza Sabán aclaró que, en cualquier caso, el método de traducción fue análogo en todas las ocasiones. Atxaga, antes de actuar él mismo, le pedía algo así como una falsilla, esto es, una hoja con líneas marcadas que se coloca debajo de otra, en la que se escribe, para que sirva de guía:

Aquí la pregunta pertinente es la contraria: escribe [Atxaga] en euskera, muy bien, pero ¿por qué no se traduce él mismo al castellano? Ya que sabe, podía traducirse él. Voy a aprovechar, ya que estamos en público, para ver si consigo que me lo explique. Que me dé una justificación de qué pinto yo en esta transmisión de los textos. Él nunca me lo ha explicado claramente, aunque sí me prestó una imagen que es muy clara, muy expresiva, acerca de mi función. [...] Y mi trabajo es ése, la falsilla, es decir esa hoja con unas líneas muy señaladas con la que luego Bernardo escribe su propio texto. (1994: 58-59)

El escritor catalán Lluís Maria Todó constituye una variante dentro de la traducción alógrafa revisada por el autor en lo que respecta a la versión en español, *El juego del mentiroso* (Anagrama, 1995), de una de sus novelas, *El joc del mentider* (Todó 2002). La editorial confió la traducción a un traductor alógrafo pero el resultado no le agradó al autor, quien retocó en profundidad el texto hasta el punto de conservar poco de la versión inicial. Por tal motivo, el traductor alógrafo no quiso comparecer como traductor en la página de créditos de la edición. El autotraductor y el traductor alógrafo acordaron, ante tal tesitura, que figurara como traductor una persona inventada bajo el nombre de Luis Ortiz, que es por lo tanto un seudónimo del autotraductor y el traductor alógrafo.

3.4. Autotraducción en colaboración con un familiar

La colaboración del autor con una persona que pertenece a su familia debe conformar una modalidad de semiautotraducción, debido a las connotaciones de tal proximidad. Bernardo Atxaga vuelve a erigirse en una muestra de esta modalidad, pues ha traducido los últimos libros con Asun Garikano, su esposa. El sintagma «Traducción de Asun Garikano y Bernardo Atxaga» está en la página de créditos de *El hijo del acordeonista* (Alfaguara, 2004), *Siete casas en Francia* (Alfaguara, 2009) y *Días de Nevada* (Alfaguara, 2014). Después de haber probado otras opciones, desde la traducción alógrafa hasta la autotraducción, el escritor vasco ha descubierto la táctica más adecuada para traspasar sus obras al español.

Elizabete Manterola aplicó una espiral con la finalidad de caracterizar gráficamente la colaboración entre Bernardo Atxaga y Asun Garikano (Manterola 2014: 96), pues en dicho proceso se activa una especie de circuito que lleva con-

tinuamente del texto en euskera al texto en español y al contrario, a la vista de lo relatado por el escritor sobre la traducción de *Zarpi etxe Frantzian / Siete casas en Francia*:

En primer lugar, yo acabo el primer borrador. Entonces Garikano lo lee en euskera y hace las primeras anotaciones. Tiene que preparar el material para traducirlo, para traducir el borrador con fallos. Entonces yo cojo esa revisión y vuelvo a escribirlo y ella empieza a traducirlo, pero a medida que lo va haciendo ella me dice «¿esta frase? ¿Aquí? Esto no va a ningún lado». Entonces vuelvo a coger la versión en euskera y la cambio, y en ese momento se crea, lo que para mí es lo ideal, en nuestro caso: algo parecido a un circuito, donde hay una corriente sin cesar de la traducción al original y del original a la traducción. (Manterola 2014: 95)

3.5. Traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor

La última modalidad de semiautotraducción es la traducción que aparentemente acomete en solitario un familiar o un amigo del autor, manteniéndose en la sombra este. Aquí contemplamos como excepción que la responsabilidad del autor sobre la traducción no se explicita, es decir, el criterio fundamental que establecimos para diferenciar la *autotraducción con colaboración alógrafa*, o *semiautotraducción*, y la *traducción alógrafa con colaboración del autor*, al existir un estrecho vínculo entre el autor y la persona que se hace cargo de la versión.

José Saramago se sirvió de un traductor alógrafo, Basilio Losada, que trajo al español sus primeros libros: *El año de la muerte de Ricardo Reis* (Seix Barral, 1985), *Memorial del convento* (Seix Barral, 1986), *La balsa de piedra* (Seix Barral, 1987), *Alzado del suelo* (Seix Barral, 1988) —después se sustituyó el título por *Levantado del suelo*—, *Historia del cerco de Lisboa* (Seix Barral, 1990), *El evangelio según Jesucristo* (Seix Barral, 1992) y *Ensayo sobre la ceguera* (Alfaguara, 1996). A partir de una cierta altura, su última esposa, Pilar del Río, pasó a cumplir esa misión hasta el fallecimiento del escritor: *Todos los nombres* (Alfaguara, 1998), *La caverna* (Alfaguara, 2000), *El hombre duplicado* (Alfaguara, 2002), *Ensayo sobre la lucidez* (Alfaguara, 2004), *El viaje del elefante* (Alfaguara, 2008) y *Caín* (Alfaguara, 2009).

No resulta sencillo dirimir si este es un caso de traducción alógrafa con colaboración del autor o de semiautotraducción. Al discriminar entre las «autotraductions où l'autotraducteur agit en solitaire» y las «autotraductions accompagnées où l'écrivain traduit avec des tierces personnes», José Saramago ha sido ubicado en alguna ocasión en el segundo grupo: «Ce dernier est le cas de José Saramago, qui traduit son œuvre en espagnol conjointement avec sa femme» (Autotrad 2007: 95). Pilar del Río desveló la dinámica que regía la traducción de las obras de Saramago al español:

Pilar del Río [...] se vuelca en la tarea de traducir el nuevo texto que Saramago le ha confiado, escrito hace apenas unos días. «Lo hacemos simultáneamente para que los libros se publiquen al mismo tiempo en portugués y en español, pero también porque es mucho más interesante hacerlo de este modo: yo asumo la tensión

de José, sus dudas y sus certezas, y si él cambia, yo cambio, si modifica, yo modifico. De este modo, el proceso es mucho más creativo y más emocionante: un privilegio que todos los traductores quisieran para sí». [...]

No se han visto en toda la mañana, pero Pilar guarda seguro un puñado de preguntas sobre lo que el uno escribe y la otra traduce, *Ensayo sobre la lucidez*: «Le pregunto siempre que lo necesito, y discutimos, aunque cada vez menos», explica ella (esta es la cuarta novela que le traduce). «A veces las dudas no tienen que ver con la comprensión del texto sino con insuficiencias de conocimiento de mi propio idioma. Como puedes imaginar, Saramago domina mejor su idioma que una tal Del Río el suyo. Ese es el drama de los autores, que a veces tropiezan con gente que no llega al fondo de su propia lengua, aunque conozca muy bien el idioma del que está traduciendo. A mí me produce mucho malestar, mucha desazón, el que pueda empobrecer demasiado el texto de José». (Pita 2003: 14)

Julio-César Santoyo reparó en las versiones francesas de obras de Fernando Arrabal confeccionadas por su mujer, la única persona que las rubrica, donde la aportación individual de ambos no está acotada: «Es bien conocido que el dramaturgo Fernando Arrabal co-traduce sus obras junto a su esposa Luce Moreau, sin que la parte que uno y otra tienen en dichas versiones haya quedado nunca demasiado definida» (Santoyo 2002: 161).

Un ejemplo nítido para defender la integración de la traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor en el concepto de semiautotraducción es el de la escritora brasileña Ana Maria Machado. A pesar de ser una traductora reputada, rechazó la posibilidad de volcar al inglés su obra *Do Outro Mundo*, titulada *From Another World* (Groundwood Books, 2005), si bien forzó que se adjudicara a su hija, Luisa Baeta (Nascimento 2010). Para Maria Alice Antunes y Bianca Walsh, «a relação familiar tão próxima com a tradutora, sua filha, contribuiu para a menor autonomia da tradutora e o maior controle da escritora» (Antunes, Walsh: 18).

Aún menos dudas depara Vladimir Nabokov, quien durante muchos años, tras el éxito de la afamada novela *Lolita*, supervisó la traducción de sus obras rusas a otras lenguas, especialmente el inglés. Los manuscritos guardados en los archivos del escritor permiten desentrañar los límites entre su cometido y el de los traductores (Anokhina 2015: 203), entre los que se encuentran su esposa, Vera Slonim, y su hijo Dimitri. Jan Walsh Hokenson y Marcella Munson pusieron el acento en que Nabokov tendía a escoger traductores dóciles, calificados de «subtranslators», a los que les imponía constantemente la última palabra:

For the major period of self-translation, after 1960, he developed a method of using «subtranslators» (often his wife or son) who submitted a literal translation from which he prepared the final text for publishers. These elaborate novels are often quite long, but a few selections illustrate the kind of textual enrichment characteristic of Nabokov's procedure. In Russian, he had always used striking, surprising imagery (often synesthetic, combining orders of animal-vegetable, sense-mind) with consistent aesthetic purpose. [...] In English, the conflictual semantic and phonic effect of his imagery is therefore a prime focus of attention, a lexical base on which he builds rhythmically, often adding to the narrator's discourse technical or rare words. (Hokenson, Munson 2006: 181)

La prerrogativa de entrometerse decisivamente en las versiones inglesas de sus textos era, así pues, la regla primordial de Nabokov para elegir a los traductores, que procedían del entorno familiar o, cuando no, de su círculo más cercano de amigos, como Gleb Petrovich Struve o el joven estudiante Michael Scammel. Conforme Olga Anohkina comentó en relación con esta proclividad, «il semblerait que, ce n'était pas tant la qualité de traduction que l'écrivain recherchait en premier lieu mais bien la malléabilité de ses traducteurs» (Anokhina 2015: 204). Nabokov pedía a sus colaboradores una versión en inglés absolutamente servil que modificaba luego con total libertad, incluso introduciendo en el texto alteraciones de orden estético que no están al alcance de un traductor alógrafo:

En ce qui concerne les traductions vers l'anglais, les manuscrits de traducteurs montrent que Nabokov se livrait habituellement à un grand travail de réécriture en partant du texte matrice fourni par ses collaborateurs.

Pouvoir travailler lui-même sur la traduction de ses textes vers l'anglais a toujours été une priorité et une exigence absolue de l'écrivain, même bien avant qu'il soit devenu un écrivain américain célèbre. (Anokhina 2015: 203)

Se ha calculado que el porcentaje de las revisiones de Nabokov sobre la versión inicial de los traductores asciende al alto número de un 80% (Shrayer 1999). Esta circunstancia, junto al hecho de que el nombre de Nabokov no aparezca en tales versiones, ha llevado a cuestionar «la frontière très perméable entre la traduction et l'autotraduction des œuvres russes de Nabokov vers l'anglais» (Anokhina 2015: 208), algo que nos reafirma en la obligación de abogar por situar en medio, para casos como este, el concepto de semiautotraducción.

El ejemplo de Nabokov, en lo que se refiere a las versiones francesas de sus libros, es útil por lo demás para elucidar la disimilitud entre la traducción alógrafa con colaboración del autor y la semiautotraducción. En estas, el escritor miraba las traducciones, pero se ajustaba a intercalar rectificaciones de tipo léxico. La personalidad de los traductores era distinta a la de los ingleses, ya que se trataba de profesionales de renombre, como Maurice-Edgard Cointreau y Raymond Girard, que no se doblegaban tan sumisamente ante los dictados del autor. Estas versiones francesas serían, en consecuencia, muestras de traducción alógrafa con colaboración del autor.

4. Conclusión

Esperamos haber demostrado el interés que encierra el concepto de semiautotraducción para la extensa gama de autotraducciones en las que el autor no hace su trabajo solo. Partiendo de la necesidad de no mezclar la noción de colaboración en la traducción alógrafa y en la autotraducción, hemos verificado seguidamente que es provechoso disociar la autotraducción con colaboración alógrafa de la traducción alógrafa con colaboración del autor. El criterio se basa en la admisión manifiesta del autor por medio de paratextos —epitextos o peritextos— de la res-

ponsabilidad parcial de la versión. Un criterio subsidiario se asienta en la connivencia, como traductor, de un familiar o un amigo que se subordina a las demandas del autor. La heterogeneidad de los textos autotraducidos en colaboración es lo que sustenta el concepto de semiautotraducción, dentro del cual identificamos las cinco modalidades, con sus respectivas variantes, reseñadas en las páginas precedentes: 1) autotraducción en colaboración con un traductor alógrafo; 2) autotraducción revisada por un traductor alógrafo; 3) traducción alógrafa revisada por el autor; 4) autotraducción en colaboración con un familiar; y 5) traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor.

Antes de finalizar, debemos hacer notar que la semiautotraducción atesora desde nuestro punto de vista una doble virtualidad que la convierte en atractiva a los ojos de los escritores que se traducen a sí mismos. Por un lado, faculta a estos para vigilar cómodamente el proceso de traducción. Por otro, favorece a aquellos que quieren preservar su perfil genuino en calidad de creadores adscritos a una determinada cultura, sobre todo cuando esta es minoritaria.

Referencias bibliográficas

- (1994). «Mesa redonda. Bernardo Atxaga y sus traductores: Arantxa Saban y André Gabastou». *Vasos Comunicantes*, 4, pp. 53-64.
- ANOKHINA, Olga (2015). «Traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov: traduction ou autotraduction?». *Glottopol*, 25, pp. 198-210.
- ANTUNES, Maria Alice; WALSH, Bianca (2014). «A decisão de traduzir o próprio texto, motivações e consequências: um breve estudo dos casos dos escritores brasileiros Ana Maria Machado e João Ubaldo Ribeiro». *Tradução em Revista*, 16, pp. 12-22.
- AUTOTRAD (2007). «L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche». *Atelier de Traduction*, 7, pp. 91-100.
- CANO, Elena M.; SÁNCHEZ PAÑOS, Íñigo (2010a). «A cuatro manos». *El Trujumán*, 8-X.
- (2010b). «A cuatro manos: sobre el porqué». *El Trujumán*, 10-XI.
- DASILVA, Xosé Manuel (2001). «A tradução de Miguel Torga em Espanha (ou *força nativa em voz alheia*)». En: *I Encuentro de Lusitanistas Españoles*, t. II. Cáceres: Junta de Extremadura, pp. 1015-1046. Reproducido en: DASILVA, X. M. *Reciprocidades Ibéricas. De Almeida Garrett a Miguel Torga*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 213-244.
- (2004). «João Guimarães Rosa: *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*». *Quaderns. Revista de Traducció*, 11, pp. 246-248.
- (2005a). «João Guimarães Rosa: *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*». *Quaderns. Revista de Traducció*, 12, pp. 273-276.
- (2005b). «Lino Novás Calvo, tradutor galego de Hemingway (Noticia dun centenario esquecido)». *Boletín Galego de Literatura*, 3, pp. 253-267.
- (2007). «A visibilidade do autor nas traduções espanholas de Miguel Torga». En: PONCE DE LEÓN, I. (coord.). *A minha verdadeira imagem está nos livros que escrevi*, vol. II. Oporto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 353-376. Reproducido en: DASILVA, X. M. *Reciprocidades Ibéricas. De Almeida Garrett a Miguel Torga*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 245-263.
- (2013a). *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*. Berna: Peter Lang.
- (2013b). «O dilema de traducir a obra autotraducida». En: *International Conference*

- Self-Translation in the Iberian Peninsula* (University College Cork, 20-21 de septiem-bre de 2013).
- DI GIOVANNI, Norman Thomas (1982) «Trabajando con Borges». En: MARCO, J. (ed.). *Asedio a Jorge Luis Borges*. Madrid: Ultramar, pp. 199-218.
- (2003). *The Lesson of the Master. On Borges and his Work*. Londres, Nueva York: Continuum.
- ECO, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di autotraduzione*. Milán: Bompiani.
- (2013). «Como se si scrivessero due libri diversi». En: CECCHERELLI, A.; IMPOSTI, G. E.; PEROTTO, M. (eds.). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bologna University Press, pp. 26-29.
- GARCÍA URETA, Íñigo (2001). «Muro de humo. Algunas notas sobre la traducción de *Puro humo*». *Vasos Comunicantes*, 19, pp. 23-30.
- HOKENSON, Jan Walsh; MUNSON, Marcella (2006). *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: S. Jerome Publishing.
- JOYCE, James (2004). *Ulysse*. Traducción dirigida por Jacques Aubert. París: Gallimard.
- (2013). *Ulises*. Traducción de Eva Almazán, María Alonso Seisdedos, Xavier Queipo e Antón Vialle. Vigo: Editorial Galaxia.
- LEVINE, Suzanne Jill (1991). *Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*. Saint Paul: Greywolf Press.
- LOZANO MIRALLES, Helena (2008). «El autor con el que todos los traductores sueñan». *El País* (2 marzo).
- MANTEROLA AGIRREZABALAGA, Elizabete (2011). «La autotraducción en la literatura vasca». En: DASILVA, X. M.; TANQUEIRO, H. (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 111-140.
- (2013). «Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga». En: LAGARDE, C. (ed.). *Actes du Colloque International Autotraduction: Frontières de la Langue et de la Culture*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, pp. 61-67.
- (2014). *La literatura vasca traducida*. Berna: Peter Lang.
- NASCIMENTO, Verônica Suhett do (2010). «Os itens de especificidade cultural na tradução de *From Another World* de Ana Maria Machado». *Cadernos do CNLF*, XIV, 2, pp. 1444-1470.
- PEREIRO, Xosé Manuel (2012). «Hai dous xeitos de ignorancia, a cultura do autoconsumo e o cosmpolitismo». *El País* (22 marzo).
- (2014). «Los libros viajan bien». *El País* (13 octubre).
- PITA, Elena (2003). «Toda una vida. José Saramago. Pilar del Río». *Magazine El Mundo* (3 agosto), pp. 13-15.
- RAMIS LLANERAS, Josep Miquel (2011). *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de «Terres de l'Ebre»*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis de doctorado dirigida por Enric Gallén Miret.
- (2014). *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Vic: Eumo Editorial.
- RECUENCO PEÑALVER, María (2011). «Más allá de la traducción: la autotraducción». *Trans. Revista de Traductología*, 15, pp. 193-208.
- (2013). *Traducción y autotraducción. El caso de Vasilis Alexakis*. Málaga: Universidad de Málaga. Tesis de doctorado dirigida por Vicente Fernández González y Ioanna Nicolaídou.
- ROSA, João Guimarães (2003a). *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed. Río de Janeiro: Nova Fronteira.

- (2003b). *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- SAENZ, Miguel (1993). «Autor y traductor». *Senez*, 14, pp. 103-118.
- SANTOYO, Julio-César (2001). «Literatura chicana y traducciones de autor: primeras aproximaciones». En: EGUILUZ, F. *et al.* (eds.). *Aztlán: Ensayos sobre literatura chicana*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 234-256.
- (2002). «El reto del trasvase cultural: cuando el autor es también el traductor». En: CÓMITRE NARVÁEZ, I.; MARTÍN CINTO, M. (eds.). *Traducción y cultura. El reto de la transferencia cultural*. Málaga: Libros ENCASA Ediciones y Publicaciones, pp. 143-168.
- (2012). «Autotraducciones: ensayo de tipología». En: MARTINO ALBA, P.; ALBADALEJO MARTÍNEZ, J. A.; PULIDO, M. (eds.). *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*. Madrid: Editorial Dykinson, pp. 205-222.
- SHRAYER, Maxim (1999). «After Rapture and Recapture: Transformations in the Drafts of Nabokov's Stories». *The Russian Review*, 58, pp. 548-564.
- TODÓ, Lluís Maria (2002). «Lugares del traductor». *Quimera*, 201, pp. 17-19.
- TORGA, Miguel (1993). *Diário XVI*. Coimbra: Gráficas Coimbra.
- URIBE, Kirmen (2013). «Entrevista digital». <<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=10035>>. (Consulta: 15 octubre 2014).
- VANDERSCHelden, Isabelle (1998). «Authority in literary translation: collaborating with the author». *Translation Review*, 56, pp. 22-31.
- VERA, Juana (2015). «El *Ulises* de Joyce por primera vez en gallego». *El Siglo*, 1097, pp. 52-54.